

ПЕРЕВОДЫ

Кочеткова Е.С.*

Роберт Смитсон. Осаждение разума: земляные проекты

Аннотация: «Осаждение разума: земляные проекты» (1968) – программное эссе Роберта Смитсона (1938-1973), американского художника, скульптора, теоретика искусства, одного из основоположников ленд-арта. В этом тексте Смитсон сопоставляет устройство человеческого разума со строением Земли, проводит параллели между когнитивными и геологическими процессами. Также он вводит важные понятия «места» (*site*) и «не-места» (*non-site*), которые станут основой практики ленд-арта – создания художественных произведений непосредственно в ландшафте, который служит источником не только вдохновения, но и материалов для работы. Эссе «Осаждение разума» впервые переводится на русский язык.

Ключевые слова: Роберт Смитсон, ленд-арт, земляные работы, концептуализм, минимализм

УДК 7.036+730

Abstract: *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects* (1968) is a major essay by Robert Smithson (1938-1973), American artist, sculptor, theorist, and one of the pioneers of Land Art. In this text, Smithson compares the organization of the human mind to the structure of the Earth, drawing parallels between cognitive and geological processes. Also, he introduces two key definitions – ‘site’ and ‘non-site’, which will become fundamental for the practice of Land Art – that is, creation of artworks in the landscape that serves as a source for inspiration and materials alike. *A Sedimentation of the Mind* is translated into Russian for the first time.

Key words: Robert Smithson, Land Art, Earthworks, Conceptual Art, Minimalism

От переводчика

Роберт Смитсон (Robert Smithson, 1938–1973) – американский художник, скульптор, теоретик искусства, один из основоположников ленд-арта. Центральное место в его художественной философии занимает понятие энтропии, которое, согласно второму закону термодинамики, описывает постепенное уничтожение любой системы. Смитсон связывает энтропию с бурным развитием городов и истощением

* Кочеткова Екатерина Сергеевна – кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры всеобщей истории искусства исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова (e-mail: Katerina.kochetkov@gmail.com)

природных ресурсов. Однако для него энтропия не является синонимом катастрофы – скорее, она служит инструментом трансформации общества и культуры. В своём искусстве и текстах Смитсон осмысляет различные концепции времени, идеи разрушения и обновления, хаоса и порядка. С 1967 года он начинает интересоваться геологией, посещать строительные и промышленные площадки – это приводит Смитсона к созданию произведений искусства непосредственно на месте. Так рождаются ленд-арт и одна из его ранних разновидностей – так называемые «земляные работы» (*Earthworks*).

Теоретическое наследие Смитсона едва ли не более значимо, чем его художественное творчество. Он автор множества критических статей, эссе, заметок, которые были впервые изданы в 1979 году, а затем в расширенном варианте – в 1996 году¹. Во многих своих текстах Смитсон сравнивает ленд-арт и «земляные работы» с исторической традицией садово-паркового искусства XVIII–XIX веков². Большое внимание он уделяет той роли, которую искусство может играть в ландшафте: его задача – не только украшать, но и привлекать внимание к экономическим, экологическим и другим проблемам нашего времени. Поэтому, по мнению Смитсона, лучшими местами для создания «земляных работ» являются «участки, разрушенные промышленностью, бездумной урбанизацией или опустошением самой природы»³.

Эссе «Осаждение разума: земляные проекты» было впервые опубликовано осенью 1968 года в журнале *Artforum*⁴. Его основная идея – уподобление устройства человеческого разума строению Земли, сопоставление когнитивных и геологических процессов. Здесь Смитсон формулирует важнейшую творческую концепцию «не-места» (*non-site*), согласно которой частицы земли, камни и другие материалы, собранные на природе, могут быть выставлены в галерее как скульптуры, в сопровождении карт и фотографий той территории, откуда они происходят. В противоположность этому, «местом» (*site*) Смитсон именует работу, созданную непосредственно в ландшафте, вдохновлённую её расположением и неразрывно связанную с ним. Примером такого «места» может служить самое известное произведение Смитсона – знаменитая «Спиральная дамба» (*Spiral Jetty*, 1970) на Большом Солёном озере в штате Юта, США. Эссе «Осаждение разума» стало отправной точкой в развитии ленд-арта и побудило многих художников покинуть мастерские и приступить к «земляным работам» на открытом воздухе. На русский язык это эссе переводится впервые.

* * *

Поверхность земли и плоды воображения обычно оказываются в разных областях искусства. Различные действующие силы, воображаемые и реальные, каким-то образом меняются друг с другом

¹ См.: The Writings of Robert Smithson. Ed. N. Holt. New York, 1979; Robert Smithson: The Collected Writings. Ed. J.D. Flam. Berkeley, 1996. Здесь и далее, если не указано иное, примечания переводчика.

² Например, см. эссе Смитсона о нью-йоркском Центральном парке: R. Smithson. Frederick Law Olmsted and the Dialectical Landscape // *Artforum*, February 1973, vol. 11, no. 6, pp. 62–68.

³ Robert Smithson: The Collected Writings. Ed. J.D. Flam. Berkeley, 1996, p. 165.

⁴ R. Smithson. A Sedimentation of the Mind: Earth Projects // *Artforum*, September 1968, vol. VII, no. 1, pp. 44–50.

местами – трудно избежать путаницы в мыслях⁵, когда речь заходит о земляных проектах, или о том, что я называю «абстрактной геологией»⁶. И человеческий разум, и земля постоянно пребывают в процессе эрозии, ментальные реки вымывают абстрактные берега, волны мозговой активности разрушают утёсы мысли, идеи дробятся на камни незнания, а концептуальные кристаллы рассыпаются в пески рассуждений. В этих геологических миазмах рождается огромный динамический потенциал, и движение становится самым что ни на есть физическим. Это движение кажется неподвижным, и всё же оно подавляет ландшафт логики тяжестью ледниковых грёз. Это медленное течение заставляет ощутить помутнение сознания. Обломы, оползни и лавины происходят в трещащем по швам пространстве мозга. Всё тело утопает в мозговом осадке, частицы и фрагменты которого проявляются в ясном мышлении. Художника окружает обесцвеченный и потрескавшийся мир. Упорядочить этот хаос коррозии с помощью схем, сеток и подразделов может эстетический процесс, к которому до сих пор почти не обращались.

Технологические достижения иногда являются не столько «продолжениями» человека (см. антропоморфизм Маршалла Маклюэна⁷), сколько соединениями природных элементов. Даже самые продвинутые инструменты и машины сделаны из грубой материи земли. В этом отношении сегодняшние совершенные технические инструменты мало чем отличаются от тех, которыми пользовался пещерный человек. Большинство лучших художников предпочитают процессы, которые не были идеализированы или наделены «объективными» значениями. Обычные лопаты, нескладные приспособления для копания, которые Майкл Хейзер⁸ называет «тупыми орудиями»⁹, мотыги, вилы, строительные экскаваторы, зловещие тракторы – такие же неуклюжие, как панцирные динозавры, – и плуги, которые просто разбрасывают грязь. Машины, подобные паровому трактору Бенджамина Холта (изобретён в 1885 году), которые «ползут по грязи, как гусеницы». Экскаваторы и другие гусеничные машины, которые могут передвигаться по пересечённой местности и преодолевать перепады высот. Буровые и взрывные установки, которые могут рыть шахты и устраивать землетрясения. Борозды правильной формы, которые можно проводить с помощью культиваторов – установленных на тракторах гребней со стальными зубьями. С таким оборудованием строительство начинает выглядеть как разрушение; возможно, именно поэтому некоторые архитекторы терпеть не могут бульдозеры и паровые экскаваторы. Они словно превращают ландшафт в недостроенные города упорядоченного крушения. Ощущение хаотичного планирования охватывает один участок

⁵ Здесь использовано устойчивое выражение «muddy thinking», что в дословном переводе означает «грязь в мыслях» и иронически соотносится с «земляными проектами».

⁶ Здесь и далее, если не указано иное, кавычки авторские.

⁷ Смитсон ссылается на чрезвычайно популярную книгу канадского философа Маршалла Маклюэна «Понимание медиа: Продолжения человека» (M. McLuhan. Understanding Media: The Extensions of Man. New York, 1964).

⁸ Майкл Хейзер (Michael Heizer, р. 1944) – американский художник, представитель ленд-арта, специализируется на масштабных «земляных работах».

⁹ Здесь использовано устойчивое выражение «dumb tool», которым также обозначается макетный инструмент, использующийся для обучения роботов.

за другим. Проводится районирование – но с какой целью? Стройка кипит всё сильнее, по мере того как погрузчики вычёрпывают землю и растаскивают её во всех направлениях. После раскопок остаются бесформенные насыпи из мусора, миниатюрные оползни из пыли, грязи, песка и гравия. Самосвалы сгружают почву бесчисленными кучами. Ковш гигантского силового экскаватора высотой 25 футов одним ударом выкапывает 140 кубических ярдов (250 тонн). В этих процессах тяжёлого строительства есть какое-то первобытное сокрушительное величие, и во многом они поражают сильнее, чем завершённые проекты, будь то дороги или здания. Фактически *разрушение*¹⁰ земной коры может быть весьма захватывающим и, кажется, подтверждает «Фрагмент 124» Гераклита: «Прекраснейший космос [был бы] как куча сора, насыпанная как попало»¹¹. Инструменты искусства слишком долго были заперты в «мастерской художника». Город создаёт иллюзию того, что земли не существует. Хейзер называет свои земляные проекты «альтернативой абсолютной системе города».

Недавно в Ванкувере Иэн Бакстер¹² устроил выставку «стопок» (*Piles*)¹³, расположенных в разных местах по городу; он также принял участие в составлении «Портфолио стопок» (*Portfolio of Piles*)¹⁴. Сброс и слив превратились в интересные техники. Похожая на «место захоронения» крохотная кучка песка Карла Андре¹⁵ в прошлом году демонстрировалась под лестницей в Музее современного ремесла¹⁶. По сравнению с Бакстером, Андре больше интересуется элементарным началом вещей. В кучке Андре нет антропоморфного подтекста; художник придаёт ей чистоту, избавленную от всех представлений о времени и пространстве. Происходит успокоение. Деннис Оппенхайм¹⁷ также обращался к форме «кучи» – в его случае это были «базовые компоненты бетона и гипса... не подвергшиеся рукотворному упорядочиванию». Некоторые проекты Оппенхайма касаются геоморфологии пустыни: он исследует одинокие холмы, столовые горы, курганы и случаи дефляции (сдувание ветром песка и других видов почвы с поверхности земли). Мой проект «Резервуар со смолой и яма с гравием» (*Tar Pool and Gravel Pit*, 1966) заставляет ощутить простейший процесс испарения жидкости. Расплавленная субстанция наливается в квадратный резервуар, который находится внутри другого квадратного резервуара, заполненного грубым гравием. Смола остывает и превращается

¹⁰ Здесь и далее, если не указано иное, курсив авторский.

¹¹ Цит. по: Фрагменты Гераклита [пер. М.А. Дынника] // Материалисты Древней Греции. Собрание текстов Гераклита, Демокрита и Эпикура. Общ. ред. и вступ. ст. М.А. Дынника. М., 1955, с. 39–52.

¹² Иэн Бакстер (Iain Baxter, р. 1936) – канадский художник-концептуалист.

¹³ Ввиду отсутствия устоявшихся вариантов перевода на русский язык названий произведений искусства, здесь и далее в скобках курсивом даются оригинальные названия.

¹⁴ На выставке была показана серия фотографий различных промышленных материалов (кирпич, бетонные блоки, доски, трубы, морские контейнеры и др.), сложенных стопками на строительных площадках.

¹⁵ Карл Андре (Carl Andre, р. 1935) – американский художник, один из крупнейших представителей минимализма.

¹⁶ Музей современного ремесла (Museum of Contemporary Craft) был основан в 1937 году в Портленде, штат Орегон, США. Музей закрылся в 2016 году.

¹⁷ Деннис Оппенхайм (Dennis Oppenheim, 1938–2011) – американский художник-концептуалист, в том числе создавал и «земляные работы».

в липкий осадок с ровной поверхностью. Этот углеродсодержащий осадок напоминает производные нефти – асфальт, парафин и битумные агломераты.

Первичное погружение

На базовом уровне сознания художник имеет дело с универсальными и неограниченными методами и процедурами, которые выходят за жёсткие рамки рациональной техники. Здесь инструменты неотделимы от материала, который с их помощью обрабатывается, либо они словно возвращаются в своё первоначальное состояние. Роберт Моррис (журнал *Artforum*, апрель 1968 года¹⁸) замечает, как кисть исчезает внутри «палки» Поллока, а палка, в свою очередь, растворяется в краске, которую Моррис Луис¹⁹ льёт прямо из банки. В таком случае, что следует делать с *банкой*? Эта энтропия техники оставляет нам пустые границы или вообще никаких границ. Любая развитая технология теряет смысл для художника, которому знакомо это состояние. «То, что номиналисты называют попавшим в машину камешком, я называю фундаментальным элементом самой машины», – пишет Томас Эрнест Хьюм в сборнике «Пепел» (*Cinders*)²⁰. Рациональный критик искусства не может рисковать подобным уходом в «океаническую» неразделимость, он может иметь дело только с границами, которые возникают после этого прыжка в мир без ограничений.

Теперь я должен вернуться к одному важному событию, а именно к «автомобильной поездке» Тони Смита²¹ по недостроенному шоссе. «Эта поездка была поучительным опытом. Дорога и большая часть пейзажа были искусственными, и всё же их нельзя было назвать произведением искусства» (цитата из интервью Сэмюэля Вагстаффа-младшего с Тони Смитом, опубликованного в журнале *Artforum* в декабре 1966 года²²). Он говорит не о законченном произведении искусства, а об ощущении; но это не значит, что он настроен против искусства. Смит описывает состояние своего сознания в «первичном процессе» установления контакта с материей. Антон Эренцвейг²³ называет этот процесс «неразличением»²⁴, и в воздухе повисает вопрос о «безграничности» (которую Фрейд описывает как «океаническое чувство»), восходящий к книге «Недовольство культурой»²⁵. Шок, который испытал

¹⁸ Роберт Моррис (Robert Morris, р.1931) – американский скульптор, художник и теоретик искусства, один из основоположников минимализма. Смитсон ссылается на статью «Анти-форма» (R. Morris. Anti Form // *Artforum*, 1968, vol. 6, no. 8, pp. 33–35), в которой Моррис рассматривает так называемое процессуальное искусство, отделяя его от минимализма и практики объекта.

¹⁹ Моррис Луис (Morris Louis, 1912–1962) – американский художник, один из представителей абстрактного экспрессионизма.

²⁰ См.: T.E. Hulme. *Selected Writings*. Ed. Patrick McGuinness. New York, 2003, p. 24.

²¹ Тони Смит (Tony Smith, 1912–1980) – американский скульптор, художник и теоретик искусства, один из основоположников минимализма.

²² См.: S. Wagstaff Jr. *Talking with Tony Smith* // *Artforum*, 1966, vol. 5, no. 4, pp. 14–19.

²³ Антон Эренцвейг (Anton Ehrenzweig, 1908–1966) – австрийско-британский теоретик искусства, представитель психоаналитического метода в искусствоведении.

²⁴ См.: A. Ehrenzweig. *The Hidden Order of Art*. Berkeley, 1967.

²⁵ Смитсон использует принятый в англоязычной традиции вариант названия трактата Фрейда (см.: S. Freud. *Civilization and Its Discontents*. New York, 1962). Принятый русский вариант – «Недовольство культурой» – восходит к оригинальному

Майкл Фрид²⁶ от впечатлений Смита, показывает, что ограниченность критика не выдерживает ритма неразличения, колеблющегося между «океанической» фрагментацией и сильными детерминантами. Эренцвейг считает, что в современном искусстве этот ритм «несколько односторонний» и тяготеет к океаническому. Хорошим примером может служить высказывание Аллана Капроу²⁷: «Большинство людей, кажется, до сих пор возводит заборы вокруг своих действий и мыслей» (журнал *Artforum*, июнь 1968 года²⁸). Фрид думает, что знает, кто воздвиг «самые лучшие» заборы вокруг своего искусства. Фрид утверждает, что отвергает «бесконечное», но именно Фрид пишет в февральском номере журнала *Artforum* за 1967 год²⁹ о Моррисе Луисе: «Ослепительная пустота нетронутого холста одновременно отталкивает и притягивает взгляд, как бескрайняя бездна – бездна, которая открывается за мельчайшей отметиной, оставляемой нами на плоской поверхности, или которая *открылась бы*, если бы бесчисленные условности искусства и практической жизни не ограничивали последствия наших действий узкими рамками». «Бесчисленных условностей» не существует для некоторых художников, *уже живущих* в физической «бездне». Большинство критиков не в состоянии вынести размытости *границ* между тем, что Эренцвейг называет «я» и «не-я». Они склонны клеймить «Мир как беспредметность»³⁰ Малевича поэтическим мусором или использовать слово «бездна» только как рациональную метафору, «ограниченную узкими рамками». Художник, физически поглощённый процессом, пытается зафиксировать этот опыт путём ограничения (схематизации) первоначального безграничного состояния. Я согласен с Фрейдом в том, что границы не имеют отношения к первичному процессу, о котором говорил Тони Смит. Физическая бездна вызывает иные впечатления, нежели её упрощённая схема. Тем не менее, у Фрейда роль страха (ужаса) велика, однако, его опыт восприятия бездны недостаточен и может быть описан слабой метафорой «как бескрайняя бездна».

Резервуары или контейнеры моих «не-мест» собирают в себе фрагменты, которые можно почувствовать внутри физической бездны грубой материи. Технологические инструменты становятся частью геологии Земли, по мере того как они возвращаются в своё первоначальное состояние. Машины, как динозавры, должны обратиться в прах или заржаветь. Кто-то может сказать, что «анти-строительство» происходит до того, как художник устанавливает самому себе границы за пределами комнаты или мастерской.

немецкому названию: S. Freud. *Das Ubenhagen in der Kultur*. Wien, 1930. См. также: З. Фрейд. Недовольство культурой. Пер. А.М. Руткевича. М., 1974.

²⁶ Майкл Фрид (Michael Fried, р. 1939) – американский историк искусства и художественный критик, один из крупнейших теоретиков минимализма.

²⁷ Аллан Капроу (Allan Kaprow, 1927–2006) – американский художник и теоретик искусства, один из основоположников «искусства действия», хэппенинга и перформанса.

²⁸ Смитсон ссылается на статью «Форма художественной среды» (A. Kaprow. *The Shape of the Art Environment* // *Artforum*, 1968, vol. 6, no. 10, pp. 32–33), в которой Капроу полемизирует с упоминавшейся выше статьёй Роберта Морриса.

²⁹ M. Fried. *The Achievement of Morris Louis* // *Artforum*, 1967, vol. 5, no. 6, pp. 34–40.

³⁰ Смитсон ссылается на английское издание книги Малевича: K. Malevich. *The Non-Objective World: The Manifesto of Suprematism*. Chicago, 1959.

Лучшие дома и индустрии

Крупные побеги зелени превращают гостиную Ламбертов в оазис на вершине утёса многоквартирного дома. В углу висит картина Джека Буша «Жёсткий красный», подсвеченная лампами и светом из окна в потолке; всё озеленение предоставлено компанией Lambert Landscape Company.

Подпись к фотографии в журнале *House and Garden*, июль 1968 года

В номере журнала *Art in America* за сентябрь-октябрь 1966 года опубликован материал под названием «Портрет Энтони Каро»³¹; на фотографиях его скульптуры показаны на фоне пейзажа, напоминающего об английской традиции садово-паркового искусства. Одна работа, «Первозданный свет» (*Prima Luce*, 1966), выкрашенная в жёлтый цвет, стоит на ровно подстриженном газоне и сочетается с жёлтыми нарциссами, растущими позади неё. Я знаю, что скульптор предпочитает видеть своё искусство в интерьере, но тот факт, что эта работа оказалась именно в этом месте, не оправдывает недостаточно внимательного отношения к размещению работы. Сегодня самые интересные художники задумываются о «месте» или «участке» – Смит, де Мария, Андре, Хейзер, Оппенхайм, Хюблер и многие другие. Так или иначе, работа Каро вторит своему окружению и создаёт ощущение наигранной, прирученной «дикой природы», созвучной традиции английского садоводства.

Около 1720 года англичане придумали пейзажный парк как протест против французского регулярного сада. Использование французами геометрических форм отвергалось как нечто «неестественное». В каком-то смысле это созвучно сегодняшним спорам между «формалистами» и «антиформалистами». Следы слабого натурализма заметны в окружении «Первозданного света» Каро. Остатки Аркадии с цветочными обертонами придают скульптуре облик индустриальной руины. Яркие поверхности, кажется, бодро избегают любых сравнений с «романтической руиной», но при ближайшем рассмотрении оказываются похожими именно на неё. Индустриальные руины Каро, или соединённые вместе детали из стали и алюминия могут рассматриваться как кантовские «вещи в себе» или укладываться в синтаксис «такого-то и такого-то», но я оставляю эти определения ревнителям «современности». Английское сознание в искусстве всегда наилучшим образом проявляло себя в «пейзажных парках». «Скульптура» использовалась скорее для того, чтобы обозначить ряд условий.

³¹ Энтони Каро (Anthony Caro, 1924–2013) – британский скульптор, один из крупнейших представителей минимализма. Смитсон ссылается на следующую статью: J. Russell. Portrait: Anthony Caro // *Art in America*, 1966, vol. 54, no. 5, pp. 80–87.

Данное Клементом Гринбергом определение «пейзажа» приобретает оттенки Т.С. Элиота в статье «Поэзия видения» (журнал *Artforum*, апрель 1968 года)³². Здесь в описаниях пейзажей Ирландии упоминаются «англицизирующие вкусы». «Разрушенные замки и аббатства, разбросанные по прекрасному ландшафту, потемнели и посерели», – пишет Гринберг, что свидетельствует о его «упоении руинами». В любом случае «пасторальное», кажется, вышло из моды. Исторические сады сменяются местами времени.

Следы воспоминаний о тихих садах как образцах «идеальной природы», слабеньких Эдемах, предполагающих банальное «качество», сохраняются в популярных журналах, таких как «Прекрасный дом» (*House Beautiful*) и «Лучшие дома и сады» (*Better Homes and Gardens*). Это своего рода разбавленное викторианство, элегантное определение индустриализма в лесах; всё это наводит на мысли о некоем утраченном очаровании. Декаданс «декора интерьеров» отсылает к «грубоватым манерам» и либерально-демократическим взглядам джентри. Многие художественные журналы публикуют на своих страницах роскошные фотографии искусственных индустриальных руин, то есть скульптур. «Мрачные» руины аристократии превращаются в «счастливые» руины гуманистов. Можно ли говорить о том, что искусство деградирует, сближаясь с садоводством?³³ Эти «следы садов» кажутся частью времени, но не истории; кажется, что они вовлечены в процесс остановки «прогресса». Джон Рёскин писал о «жутких молотках» геологов, разрушавших классический порядок³³. Ландшафт отступает на миллионы и миллионы лет «геологического времени».

От стали к ржавчине

Когда в конце 50-х и начале 60-х годов «технология» и «индустрия» стали превращаться в идеологию нью-йоркской художественной сцены, представления о «ремесле» из частной мастерской рухнули. Продукты индустрии и технологии начали нравиться художникам, которые хотели работать как «сталевары» или «лаборанты». Такая оценка материальных продуктов тяжёлой промышленности,

³² Клемент Гринберг (Clement Greenberg, 1909–1994) – известный американский историк и теоретик искусства, художественный критик, крупнейший исследователь абстрактного экспрессионизма. Смитсон ссылается на следующую статью: C. Greenberg. Poetry of Vision // *Artforum*, 1968, vol. 6, no. 8, pp. 18–21.

^{**} Нечто зловещее в примитивном смысле этого слова, кажется, коренится в том, что можно назвать «качественными садами», или Раем. В этих полузабытых эдемах наверняка происходили ужасные вещи. Почему Сад наслаждений предполагает нечто извращённое? Сады пыток. Олений парк. Гроты Тиберия. Сады добродетели почему-то всегда оказываются «утраченными». Рай в состоянии упадка, возможно, хуже, чем ад в состоянии упадка. В Америке есть множество банальных райков, безвкусных «угодий для весёлой охоты» и «естественных» преисподних, таких как национальный парк «Долина смерти» или «Игровая площадка дьявола» (регион в пустыне Мохаве, штат Калифорния – прим. перев.). Общественные «парки скульптур» в большинстве своём являются «комнатами» под открытым небом, которые со временем становятся чистилищами модернизмов. Чрезмерные размышления о «садах» ведут к растерянности и беспокойству. Сады, как и уровни критики, приводят нас на грань хаоса. Это примечание превращается в головокружительный лабиринт, полный узких тропинок и бесчисленных загадок. Бездонная проблема садов в каком-то смысле связана с падением с чего-то или откуда-то. Ясность абсолютного сада не будет восстановлена никогда. – Прим. автора.

³³ См.: The Works of John Ruskin. Eds. E.T. Cook and A. Wedderburn. London – New York, 1903–1912. Vol. 36: The Letters of John Ruskin, 36:115.

впервые предложенная Дэвидом Смитом³⁴, а затем Энтони Каро, привела к фетишизации окрашенных или неокрашенных стали и алюминия как выразительных средств. Прессованная сталь и литой алюминий производятся промышленным способом и в результате несут на себе отпечаток технологической идеологии. Сталь – твёрдый, прочный металл, символизирующий постоянство технологических ценностей. Он состоит из железа, сплавленного с небольшим количеством углерода; сталь также может содержать сплавы других металлов – никеля, хрома и т.д., что придаёт ей особые свойства, такие как прочность и стойкость к ржавлению. Однако, чем больше я думаю о стали в чистом виде, без всяких технологических улучшений, тем больше её фундаментальным свойством представляется мне *ржавчина*. Ржавчина – это красновато-коричневый или красновато-жёлтый слой, который часто появляется на «стальных скульптурах» из-за окисления (интересное нетехнологическое явление) под воздействием воздуха или влаги; она почти полностью состоит из оксида железа (Fe_2O_3) и гидроксида железа ($\text{Fe}(\text{OH})_3$). В технологическом сознании ржавчина порождает страх запустения, бездействия, энтропии и разрушения. Почему сталь ценится выше ржавчины – это вопрос технологической, но не художественной ценности.

Исключив технологические процессы из создания искусства, мы начали открывать новые, более фундаментальные процессы. Распад или фрагментация материи заставляют задуматься о подземных слоях Земли, прежде чем индустрия чрезмерно усовершенствует её, превратив в листовой металл, вытянутые двутавровые балки, алюминиевые стержни, трубы, проволоку, прокатную сталь, железные блоки и т.д. Я часто размышлял о неустойчивых процессах, в которых происходило бы настоящее отложение материи или то, что в 1966 году я назвал «пудверизациями». Окисление, гидратация, карбонизация и растворение (основные процессы разрушения камней и минералов) – вот четыре метода, которые можно было бы использовать для создания искусства. Процесс плавления, который применяется при производстве стали и других сплавов, выделяет «нечистоты» из первоначальной руды и позволяет получить металл для создания «идеального» продукта. Отработанная руда и шлаковая ржавчина – такие же базовые, первоначальные элементы, как и выплавленный материал. Технологическая идеология лишена ощущения *времени*, за исключением непосредственно «спроса и предложения», а её лаборатории ослепляют остальной мир. Подобно изысканным «краскам» из мастерской художника, изысканные «металлы» из лаборатории существуют внутри «идеальной системы». Такие замкнутые «чистые» системы не позволяют воспринимать никакие процессы, кроме высокотехнологичных.

Обработка материала для его перевода из одного состояния в другое не означает, что так называемые осадочные «нечистоты» являются чем-то «плохим» – земля формируется в процессе разрушения и отложения осадков. Кажется, что сейчас происходит усовершенствование всех

³⁴ Дэвид Смит (David Smith, 1906–1965) – американский скульптор, автор абстрактных объектов из крупных стальных элементов.

материалов, не соответствующих технологическому идеалу. Грубые подтёки смолы на фанерных макетах Тони Смита не более и не менее совершенны, чем полированная или крашеная сталь Дэвида Смита. Поверхности Тони Смита скорее передают ощущение «доисторического мира», не сводимого к идеалам и чистым гештальтам. Фактом остаётся то, что разум и работы некоторых художников являются не «единицами», а *вещами* в состоянии остановленного разрушения. Можно возражать против «пустых» объёмов и выступать за «плотные материалы», но ни один материал не является монолитным – в каждом есть полости и трещины. Монолитными являются частицы потока – это объективные иллюзии, из которых состоит песок, набор поверхностей, которые вот-вот потрескаются. Любой хаос можно поместить в тёмные внутренности искусства. Отказываясь от «технологических чудес», художник начинает познавать моменты коррозии, каменноугольное состояние ума, усадку ментальной грязи в геологическом хаосе – то есть в слоях эстетического сознания. Пустая порода между разумом и материей содержит залежи информации.

Упадок ремесла и крах мастерской

В «Тимее» Платона показан демиург или художник, создающий модель мира, чей взгляд прозревает невидимую сферу идей и стремится найти наиболее чистое их воплощение. «Классическое» представление о художнике, копирующем совершенную умообразную модель, оказалось ошибочным. Современный художник в своей «мастерской», разрабатывая абстрактную грамматику в границах своего «ремесла», попадает в очередную ловушку. Когда разломы между разумом и материей превращаются в бескрайние пропасти, мастерская начинает рушиться и падать, подобно дому Ашеров, а разум и материя постоянно смешиваются. Избавление от оков мастерской в какой-то степени освобождает художника от ловушек ремесла и творческого рабства. Подобное состояние может возникнуть вне всякой связи с «природой». Конечным продуктом природы является садизм, основанный на биоморфных принципах рационального творения. Эти принципы сковывают художника, если он считает себя творцом, и это обрекает его на рабство, предписанное гнусными законами культуры. Наша культура утратила ощущение смертности, и потому она может убивать и ментально, и физически, пребывая в постоянной уверенности в том, что она насаждает самый творческий порядок из всех возможных.

Умирующий язык

Названия минералов и сами минералы не отличаются друг от друга, потому что в основе и материала, и печатного шрифта лежит зарождение беспредельного числа разломов. Слова и камни создаются из языка, который следует синтаксису трещин и разрывов. Взгляните на любое достаточно длинное *слово* и вы увидите, как в нём открываются расщелины и как оно распадается на частицы грунта, каждая из которых содержит в себе пустоту. Неудобный язык фрагментации не предполагает

простых и целостных решений; определённый дидактический дискурс распадается в эрозии поэтического начала. Навсегда утраченная поэзия должна подчиниться собственной пустоте; каким-то образом она становится продуктом истощения, а не творчества. Поэзия – это всегда умирающий язык, но никогда не мёртвый язык.

Журналистика в обличье художественной критики боится разрушения языка и поэтому старается быть «просвещающей» и «исторической». Художественные критики – в основном поэты, предавшие своё искусство и взамен попытавшиеся превратить его в продукт логического дискурса; время от времени, когда их «истина» рушится, они прибегают к поэтическим цитатам. Витгенштейн³⁵ показал нам, что может произойти, когда «идеализируется» язык, и насколько тщетно пытаться вписать язык в некую абсолютную логику, с помощью которой можно проверить объективность чего угодно. Нам необходимо выработать собственные правила, когда мы пробираемся сквозь лавины языка и уступы критики.

«Повесть о приключениях Артура Гордона Пима» Эдгара По кажется мне отличным примером художественной критики и прототипом строгих исследований «не-мест». «В следующие сутки не произошло ничего знаменательного, если не считать того, что к востоку от третьей шахты мы наткнулись на два глубоких отверстия треугольной формы, тоже имеющих гранитные стенки»³⁶. Его описания разломов и отверстий словно подбираются к понятию «земляных слов»³⁷. Сами формы разломов становятся «вербальными корнями», при помощи которых можно описать разницу между тьмой и светом. По завершает свой воображаемый лабиринт следующей фразой: «Я вырезал это на холмах, и месть моя во прахе скалы»³⁸.

Климат зрения

Климат зрения меняется от влажного к сухому и наоборот, в зависимости от ментальной погоды человека. Преобладающие условия психики влияют на то, как мы видим искусство. Мы уже многое слышали о «холодном» или «горячем» искусстве³⁹, но не о «влажном» или «сухом». *Зритель*, будь он художником или критиком, подвержен воздействию климата мозга и глаза. Влажному разуму нравятся «лужи и пятна» краски. «Краска» сама по себе воплощает переход в жидкое состояние. Таким влажным глазам нравится смотреть на тающие, растворяющиеся, мокнувшие поверхности, которые время

³⁵ См.: Л. Витгенштейн. Логико-философский трактат. Общ. ред. и предисл. В.Ф. Асмуса. М., 1958.

³⁶ Пер. Г. Злобина. Цит. по: Эдгар Аллан По. Избранное. М., 1984.

³⁷ Смитсон использует здесь придуманное им самим слово «earthwords», играя с названием той разновидности ленд-арта, к которой принадлежит он сам, – «earthworks» («земляные работы»).

³⁸ Цит. по: Эдгар Аллан По. Указ. соч.

³⁹ Смитсон вновь ссылается на «Понимание медиа» Маршалла Маклюэна (М. McLuhan. Understanding Media: The Extensions of Man. New York, 1964), где средства коммуникации подразделяются на «холодные» и «горячие», исходя из особенностей их воздействия на человека.

от времени создают иллюзию испарения, распыления или тумана. Подобный водный синтаксис иногда можно отнести и к основе, к холсту.

«Мир разрушается вокруг меня» (Ивонна Райнер⁴⁰).

«Около Палм-Дезерт часто пересыхают родники» (Ван Дайк Паркс, «Песенный цикл»⁴¹).

Ниже следует проект для тех, у кого разум даёт течь. Его можно назвать «Разумом из грязи» или, на более поздних стадиях, «Разумом из глины».

Проект бассейна с грязью

1. Выкопайте вилами в земле бассейн площадью 100 квадратных футов.
2. Попросите местное пожарное управление заполнить бассейн водой. Для этого можно использовать пожарный шланг.
3. Проект будет завершён, когда вода в бассейне превратится в грязь.
4. Позвольте грязи высохнуть на солнце, пока она не превратится в глину.
5. При желании повторите весь процесс.

«Когда грязь и глина достаточно долго сохнут под солнечными лучами, они сжимаются и покрываются сетью трещин, образующих многоугольные узоры» (Фредерик Лейхи, «Полевая геология»⁴²).

Художник или критик с сырым мозгом неизбежно оценит любую работу, в которой есть процесс увлажнения, этакий водянистый эффект, утечка по всей поверхности, выделения, которые топят восприятие в приливе капающего наблюдения. Они благодарны за искусство, которое воспроизводит жидкие состояния, и презирают осушение влаги. Они восхваляют всё, что выглядит мокрым, будь то холст или сталь. Обесценивание сухости означает, что такой зритель предпочтёт видеть искусство в росистом зелёном окружении – например, на холмах Вермонта, а не в Цветной пустыне.

Аристотель считал, что жар в сочетании с сухостью рождает огонь: где ещё может существовать это ощущение, как не в *пустыне* или в голове Малевича? «Нет больше “подобий реальности”, нет идеальных образов, нет ничего, кроме пустыни!» – восклицает Малевич в книге «Мир как беспредметность»⁴³. Уолтер де Мария⁴⁴ и Майкл Хейзер действительно работали в пустынях на юго-западе США. Хейзер в своих разрозненных заметках пишет: «Уплотнители грунта установлены в Сьерре и внизу в пустыне в районе

⁴⁰ Ивонна Райнер (Yvonne Rainer, р. 1934) – американская танцовщица, хореограф, автор перформансов.

⁴¹ Ван Дайк Паркс (Van Dyke Parks, р. 1943) – американский композитор, исполнитель и музыкальный продюсер. «Песенный цикл» («Song Cycle») – его дебютный альбом, вышедший в 1967 году и ставший впоследствии культовым.

⁴² Фредерик Генри Лейхи (Frederic Henry Lahee, 1884–1968) – американский геолог. Его книга «Полевая геология» («Field Geology») вышла в свет в 1916 году и к моменту смерти Лейхи выдержала шесть переизданий.

⁴³ Смитсон ссылается на английский перевод, сделанный по немецкому изданию книги, вышедшему в 1927 году: К. Malevich. The Non-Objective World: The Manifesto of Suprematism. Chicago, 1959, p. 68. Однако в русской версии трактата «Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой», законченного Малевичем в Витебске в 1922 году, такой цитаты нет, хотя и присутствуют многочисленные рассуждения о «пустыне». См.: К. Малевич. Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой // К. Малевич. Собрание сочинений в пяти томах. М., 1995–2004, т. 3 (2000).

⁴⁴ Уолтер де Мария (Walter de Maria, 1935–2013) – американский художник и композитор, представитель минимализма, концептуализма и ленд-арта.

Карсон-Рено». Пустыня – это в большей степени концепция, нежели «природа», это место, которое поглощает границы. Когда художник отправляется в пустыню, он обогащает своё отсутствие и сжигает воду (краску) жаром своего мозга. Городская слякоть испаряется из сознания художника, когда он создаёт своё искусство. «Сухие озёра» Хейзера становятся ментальными картами, в которых есть пустота Танатоса. Сознание пустыни колеблется между влечением и насыщением.

Искусство Джексона Поллока тяготеет к потоковому чувству *материала*, которое делает его картины похожими на брызги морских осадков. Слои краски создают отложения и корки, в которых нет ничего «формального», но есть скорее физические метафоры без реализма или натурализма. Работа «На дне морском» (*Full Fathom Five*)⁴⁵ превращается в Саргассово море, в плотную лагуну пигмента, в логическое состояние океанического разума. Включение Поллоком гальки в его личную топографию говорит о его интересе к геологическим объектам. Рациональная идея «живописи» начинает разрушаться и разлагаться на множество осадочных концепций. И Ив Кляйн, и Жан Дюбюффе в своих работах намекали на глобальные или топографические осадочные понятия – оба работали с пеплом и золой. Дюбюффе говорил о Северном и Южном полюсах: «Вращение существа вокруг своей оси, напоминающее танец дервиша, предполагает усталость, зря потраченные усилия; об этом не очень приятно думать, это кажется временным решением, пока не придёт новое, от отчаяния». Ощущение Земли как карты, подвергающейся разрушению, ведёт художника к пониманию того, что ничто не является определённым или формальным. Сам язык превращается в горы символического мусора. Окрашенные в «международный кляйновский синий» глобусы Кляйна выдают чувство тщетности, нестройной логики. Элизабет Энском пишет об «отрицании» во «Введении в трактат Витгенштейна»: «Однако очевидно, что полностью белый или полностью чёрный глобус – это не карта»⁴⁶. Очевидно также, что полностью синий глобус Кляйна – это не карта, а скорее анти-карта, отрицание «творчества» и «творца», под которым обычно понимается «я» художника.

Крушение прежних границ

Слои Земли – это беспорядочный музей. В осадочных породах скрыт текст о границах, не подчиняющихся рациональному порядку, и социальных структурах, заключающих в себе искусство. Чтобы читать камни, мы должны осознать геологическое время и слои доисторического материала, погребённые в земной коре. Рассматривая разрушенные доисторические памятники, мы видим груды искорёженных карт, которая смещает наши нынешние границы истории искусств. Крушение логики

⁴⁵ В оригинальном названии работы – «Full Fathom Five» (1947; Музей современного искусства, Нью-Йорк, США) – Джексон Поллок использовал цитату из пьесы Шекспира «Буря», где Ариэль описывает смерть от кораблекрушения: «Отец твой спит на дне морском» («Full fathom five thy father lies», пер. М. Донского). См.: У. Шекспир. Буря // У. Шекспир. Полное собрание сочинений в восьми томах. М., 1960, т. 8.

⁴⁶ См.: G.E.M. Anscombe. An Introduction to Wittgenstein's Tractatus. London, 1959.

бросает вызов зрителю, разглядывающему осадочные слои. Абстрактные сетки грубой материи воспринимаются как нечто незаконченное, сломанное и разбитое.

В июне 1968 года моя жена Нэнси⁴⁷, Вирджиния Двон⁴⁸, Дэн Грэм⁴⁹ и я посетили сланцевые карьеры в районе Бангора и Пен-Арджила в штате Пенсильвания. Пласты сланца были подвешены над зеленовато-синим прудом на дне глубокого карьера. В этом океане сланца все границы и определения теряли смысл, все представления об образном единстве рушились. Настоящее срывалось вперёд и назад с грохотом «неразличения», как назвал энтропию Антон Эренцвейг. Было похоже, что ты находишься на дне окаменевшего моря и разглядываешь бесчисленные стратиграфические горизонты, расплзающиеся по обрыву во всех направлениях. Синклинальные (направленные вниз) и антиклинальные (направленные вверх) пласты породы и асимметричные разломы вызывали лёгкую дурноту и головокружение. Казалось, что на тебя обрушивается вся хрупкость этого места, порождая ощущение неправильности происходящего. Я собрал там холщовый мешок сланцевых обломков для небольшого проекта *«не-места»*.

Однако, если искусство – действительно искусство, оно должно иметь границы. Как можно уложить в одну работу такое «океаническое» место? Я разработал концепцию *«не-места»*, которое в физическом смысле содержит в себе осколок места. То, в чём он содержится, – это фрагмент, который можно назвать трёхмерной картой. Без апелляции к «образам» или «антиформе», он существует как реальный фрагмент ещё большей фрагментации. Это трёхмерная *перспектива*, отколовшаяся от целого и содержащая в себе нехватку собственного содержимого. В этих остатках нет тайны, нет следов ни конца, ни начала.

Расщеплённые перспективы и песчинка в точке схода

В новых земляных проектах параллаксные перспективы проявляются физически и трёхмерно. Такого рода совпадения переворачивают образы с ног на голову и превращают места в огромные иллюзии. Земля становится картой.

Карта моего «Не-места №1, или Земляной работы в помещении» (*Non-Site #1 (an indoor earthwork)*) содержит шесть точек схода, которые теряются за существующей насыпью в центре шестиугольного аэродрома в Пайн-Бэррен-Плейнс на юге штата Нью-Джерси. Шесть взлётных полос расходятся радиально от центральной оси. Пространство между этими полосами я разделил на 31 участок. Собственно *«не-место»* – это 31 алюминиевый контейнер синего цвета, в каждом из которых содержится песок, взятый с реального *места*.

⁴⁷ Нэнси Холт (Nancy Holt, 1938–2014) – американский художник и скульптор, известная своими работами в области публичного искусства и ленд-арта.

⁴⁸ Вирджиния Двон (Virginia Dwan, р. 1931) – американский меценат и коллекционер. Её галерея Dwan Gallery работала в основном с искусством минимализма, концептуализма, а также с ленд-артом.

⁴⁹ Дэн Грэм (Dan Graham, р. 1942) – американский художник, куратор и писатель.

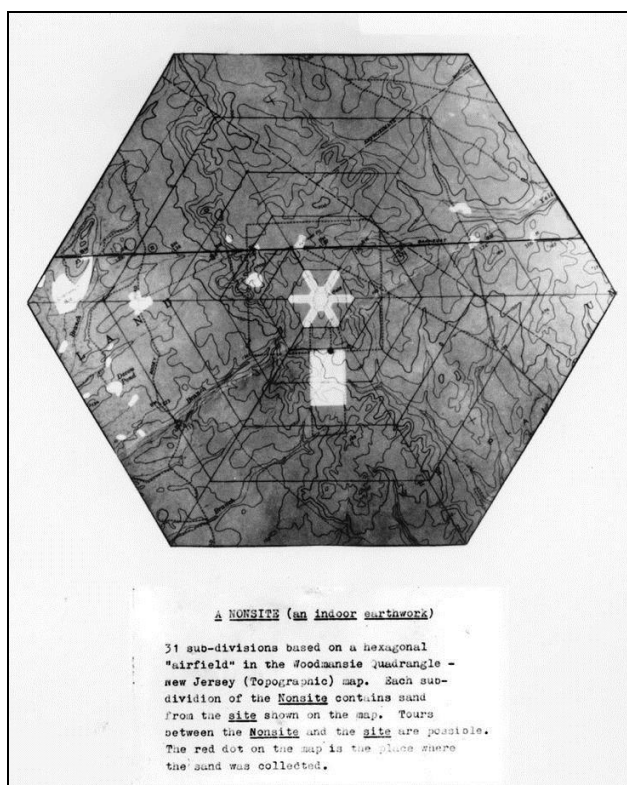


Рис.1. Роберт Смитсон. Не-место №1, или Земляная работа в помещении (1968)
 Источник: <http://www.rudedo.be/amarant08/wp-content/uploads/2016/03/Smithson21.jpg>

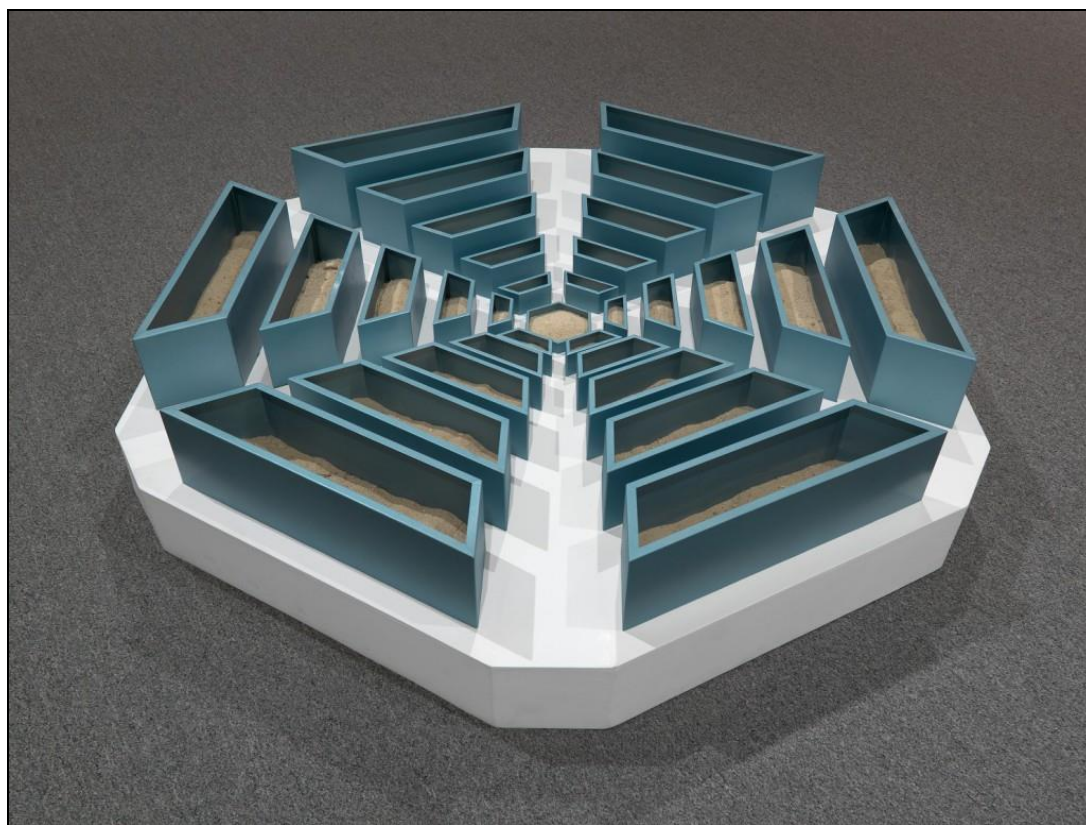


Рис.2. Роберт Смитсон. Не-место №1, или Земляная работа в помещении (1968)
 Источник: <http://www.rudedo.be/amarant08/wp-content/uploads/2016/03/Smithson22-1024x767.jpg>

Уолтер де Мария нанёс на поверхность высохшего озера Эль Мираж в пустыне Мохаве параллельные меловые линии длиной полмили на расстоянии 12 футов друг от друга. Засохшая грязь под этими линиями растрескивается на бесконечное количество многоугольников, чаще всего шестисторонних. Под палящим солнцем поверхность постоянно даёт усадку, порождая новые трещины неправильной формы. Быстрое высыхание даёт более редкие трещины, а медленное высыхание – более частые (см. E.M. Kindle, *Some Factors Affecting the Development of Mud Cracks* // *Jour. Geol.*, Vol. 25, 1917, p. 136 – прим. автора). Линии де Марии заставляют ощутить слабеющее сцепление поверхности, распространяющееся во всех направлениях. Невада – отличное место для того, кто хочет изучать трещины.



Рис.3. Уолтер де Мария. Рисунок длиной в полмили (1968)

Источник: http://www.portlandart.net/archives/TBS_Mile-Long-Drawing-69.jpg

«Линия сжатия» (*Compression Line*) Майкла Хейзера представляет собой два вкопанных в землю параллельно друг другу листа фанеры, которые давление почвы заставляет сходиться двумя вогнутыми линиями. Земля, окружающая эту двойную перспективу, состоит из плотной смеси глины, песка и гравия (это твёрдая, непластичная водонепроницаемая порода, которую может разрушить только взрывчатка). Под всей работой заложен слой дренажа.

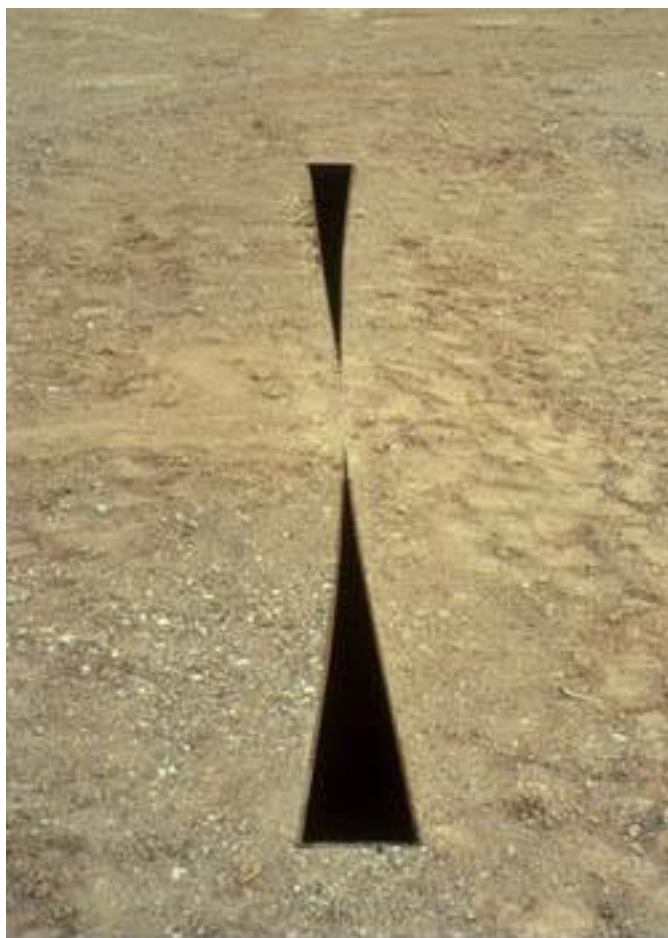


Рис.4. Майкл Хейзер. Линия сжатия (1968)

Источник: http://theredlist.com/media/database/fine_arts/artistes-contemporains/usa_1/heizer/09-heizer-theredlist.png

Ценность времени

Слишком долго художник жил в отрыве от собственного «времени». Критики, концентрируя внимание на «произведении искусства», лишают художника какого бы то ни было существования как в мире разума, так и в мире материи. Процесс мышления художника, занимающий *место* во времени, отвергается, и система может поддерживать товарную стоимость независимо от художника. В этом смысле искусство считается «вечным», продуктом «вне времени»; это удобный способ лишить художника законных притязаний на его временные процессы. Аргументы в пользу того, что времени не существует, – это литературный вымысел; они не имеют отношения к времени как материалу искусства. Критика, зависящая от рациональных иллюзий, обращается к обществу, которое ценит только рыночное искусство, существующее отдельно от сознания художника. Отделяя искусство от «первичного процесса», художник оказывается многократно обманутым. Отдельные «вещи», «формы», «объекты», «фигуры» и т.д., со своим началом и концом – всего лишь удобные выдумки: только принцип неопределённого разрушения может преодолеть границы рациональных разделений.

Выдумки, воздвигнутые в размывающем потоке времени, могут утонуть в любой момент. Мозг сам по себе напоминает выветренный камень, из которого вытекают идеи и идеалы.

Когда *вещь* рассматривается сквозь призму времени, она превращается во что-то, являющееся ничем. Это всепоглощающее чувство создаёт воображаемое поле для объекта, так что он перестаёт быть просто объектом и становится искусством. Объект становится всё меньше и меньше, но существует как нечто более ясное. Каждый объект, если он является искусством, заряжен потоком времени, даже если он статичен, но здесь всё зависит от зрителя. Все видят искусство по-разному, и только художнику, смотрящему на искусство, доступно чувство восторга или ужаса, и этот процесс смотрения происходит во времени. Великий художник может создавать искусство, просто бросая взгляд на что-то. Несколько взглядов могут быть столь же прочными, как любая вещь или место, но общество продолжает выманивать художника из его «искусства смотрения», потому что ценит оно только «произведения искусства». Существование художника во времени стоит столько же, сколько законченный продукт. Любой критик, обесценивающий *время* художника, является врагом искусства и художника. Чем яснее и чётче художник *видит* время, тем больше его будут возмущать любые нападки на эту сферу. Оскверняя сферу времени, некоторые критики обманом лишают художника и работы, и разума. Художников со слабым видением времени легко ввести в заблуждение такой издевательской критикой и соблазнить какой-нибудь тривиальной историей. Художник становится рабом времени только тогда, когда это время контролируется кем-то или чем-то помимо него самого. Чем глубже художник погружается в поток времени, тем больше он приближается к *забвению*; из-за этого ему следует держаться близко к поверхности времени. Многие хотели бы совсем позабыть о времени, поскольку за ним скрывается «принцип смерти» (каждый настоящий художник это знает). По этой реке времени плывут обломки истории искусства, но «настоящее» не может удержать на плаву ни европейские культуры, ни даже архаические или примитивные цивилизации; вместо этого оно должно исследовать до- и постисторический разум; оно должно отправиться туда, где далёкое будущее встречается с далёким прошлым.